

Абдулаева Е.Р.

ТЕАТР М. И. ЦВЕТАЕВОЙ: ИСТОРИЯ ВОСПРИЯТИЯ И ИЗУЧЕНИЯ

Актуальность исследования. Изучение цветаевского наследия принадлежит к числу приоритетных направлений в осмыслении теории и практики русского модернизма. Своеобразие и масштаб дарования М.И. Цветаевой, ее соотнесенность с ведущими тенденциями своей эпохи позволяют видеть ее в одном ряду с крупнейшими модернистами XX столетия – о чем свидетельствуют блистательные эпистолярные диалоги Цветаевой с Р.-М. Рильке и Б. Пастернаком.

Цель исследования. К сожалению, вплоть до недавнего времени цветаевская драматургия рассматривалась как наименее состоятельная часть ее творческого наследия, что связано как с особенностями сценической судьбы (ни одна из пьес не была поставлена при жизни автора), так и с критическим отношением Цветаевой к театру как таковому. Настал момент доказать ее влияние на актеров будущей Третьей студии и ответить на вопрос об анти-театральном мифе М.И. Цветаевой.

Между тем нельзя забывать, что к началу XX века драма в полной мере состоялась как особый род литературы, зачастую находившийся в неоднозначных отношениях с искусством театра. По словам видного теоретика литературы В. Хализева, в искусстве последнего столетия произошла «эмансипация драмы», связанная с осознанием ее собственно литературных достоинств [4]. Этим вызвано распространение так называемой «драмы для чтения», решавшей преимущественно нравственно-психологические проблемы и отказавшейся от представления, «действия» в пользу внутреннего действия. К драмам такого типа тяготеют и пьесы М.И. Цветаевой, в центре которых находится не раскрытие внешних противоречий, а увлеченность собственно языковыми коллизиями, лирическими диалогами и монологами, выражающими игровое отношение поэта к фактам действительности (при этом игра понимается здесь как часть модернистского жизнетворчества, высокий артистизм и мифологизм, облакающие художника в одежды вечного скитальца, вечного любовника и т.д.).

Своеобразному размыванию подвергалось драматическое начало и в так называемых драматических поэмах, еще одной жанровой форме, вобравшей в себя дух художественных исканий эпохи рубежа XIX – XX веков. «По признаку театральности место его (театра Цветаевой – Е.А.) находится где-то на переходе от поэмы к словесному театру», – писал один из немногих рецензентов цветаевской книги «Конец Казановы» С. Богдановский. Примечательно, что сама М.И. Цветаева, затруднявшаяся в определении природы своих пьес, однажды назвала их драматическими поэмами (наряду с драмами и драматическими сценами). К такому определению склоняется и один из современных исследователей, полагающий, что цветаевская «Романтика» обозначила в целом «отказ от драмы в ее стремлении к лирике и признание возможности соединения лирических и драматических элементов в структуре драматической поэмы». Вполне разделяя тезис Е. Титовой о глубоком взаимопроникновении лирического и драматического элементов, обусловившем своеобразие цветаевских драм, мы все же считаем ее основной вывод чрезмерно категоричным. Исследовательница очевидным образом недооценивает роль диалога в пьесах «Романтики», полагая, что мир этого цикла (в отличие от более поздних пьес на античные сюжеты, которые Е. Титова все же считает трагедиями) практически бесконфликтен, лишен трагических диссонансов, а потому преимущественно монологичен. В действительности – и это будет показано в нашем исследовании – роль драматического элемента возрастает в «Романтике» от пьесы к пьесе, пока не достигает апогея в «Фениксе», где Казанова переживает не только внутренний конфликт, связанный с осознанием своей старости, но и вполне осязаемый, хоть и мифологизированный, конфликт с «чернью», издавна враждебной поэту. Так, в пьесах М.И. Цветаевой символически отразилось переживание одиночества в голодной России 1919 года, первый опыт отверженности и бесприютности, потребовавший для своего воплощения именно драматической формы. Мы также не считаем, в отличие от Е. Титовой, что поэтический театр М.И. Цветаевой включает в себя ее театральную лирику – подобное обобщение размывает сами критерии поэтического театра, поскольку внутренний драматизм, обостренная конфликтность имманентно присущи творчеству одного из трагичнейших поэтов XX века.

В этой связи уместно вспомнить опыт великого А. Блока, искавшего в драме столкновения с самой жизнью и пролагавшего свой путь «из болота – в жизнь, из лирики – к трагедии». Другое дело, что сама драма стала на рубеже XIX – XX веков «лирикой, вылившейся в форму диалога» – ведь уже в творчестве Г. Ибсена, М. Метерлинка, А. Чехова лирическое начало проявило себя предельно открыто. И А. Блок, и М. Цветаева обостренно переживали метафизический смысл своего времени, стремясь передать его конфликтность в условной, символической форме. Вместе с тем их поэтический театр выступал платформой синтетического взаимодействия искусств, площадкой высокой модернистской игры, где поэт чувствовал себя демиургом становящейся «реальности» – недаром именно к театру с его древним «хоровым» началом возводили свои мысли о грядущем теургическом искусстве теоретики русского символизма Вяч. Иванов и А. Белый. В лучших работах о цветаевской драматургии, в частности, в диссертационном исследовании С. Яковченко, выполненном под руководством признанного специалиста по модернистской драме Ю. Бабичевой, справедливо ставится проблема «драматургизма», «драматического начала» в творчестве М.И. Цветаевой. Театрализация, присущая сознанию творческой элиты начала XX века, рассматривается здесь как психолого-эстетическая категория, «явление, обеспечивающее намеренную условность изображаемого, призыванное «творить свободно другую жизнь» (Н. Евреинов); игра, следствием и одновременно причиной которой оказывается расщепление личности на несколько «я», что специфично для поведения и мироощущения представителей художественной интеллигенции – особенно в кризисные эпохи». Отмечая продуктив-

ность этой концепции для дальнейшего исследования цветаевских драм, так же как и для изучения творческой психологии писателя-модерниста, мы вынуждены отметить ее чрезмерно обобщенный характер, не подкрепленный последовательным анализом самих пьес. Театр М.И. Цветаевой оказывается настолько сложен для аналитического осмысления, что большинство авторов ограничиваются рассмотрением проявившихся в нем тенденций, присущих лирике поэта. Крайней степенью описательности отличаются даже подходы И. Кудровой, А. Саакянц, В. Швейцер – признанных цветаеведов, известных многочисленными исследованиями творчества поэта. Изучение внутреннего мира этих произведений остается насущной задачей литературоведения – ведь только такой анализ может дать представление о своеобразии драматического искусства М.И. Цветаевой.

Еще одна научная работа, претендующая на значительные теоретические обобщения, – глава «Театральный текст в системе художественного мировидения М. Цветаевой» в книге известного российского литературоведа Н. Осиповой «Творчество М. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века». В соответствии с общей концепцией книги, автора интересуют, в первую очередь, качество цветаевской мифопоэтики, ее взаимодействие с эстетическими параметрами Серебряного века. Н. Осиповой удалось показать, что для Цветаевой, как и для многих представителей культуры ее времени, в значительной мере характерна театральность – мышление категориями театра [3]. Смысл этой тенденции состоял в том, что «театр первой трети XX века стал своеобразным фокусом, в котором соединились все формы сознания эпохи – от эстетических до политических». Н. Осипова обоснованно ставит вопрос о театральном тексте в литературе русского модернизма и творчестве Цветаевой в частности. Этот широкий угол зрения позволяет рассматривать все проявления «театральности» в творчестве поэта (что, по сути, пыталась делать и Е. Титова, неудачно отождествившая такого рода «театральный текст» с поэтическим театром Цветаевой). По мысли Н. Осиповой, театральность наиболее интенсивно проявляет себя именно в цветаевском творчестве 1918 – 1920 гг., непосредственно связанном с «Романтикой». Это дает основания для особенно тщательного анализа контекста, повлиявшего на возникновение драм поэта. Среди наиболее интересных исследований цветаевской «Романтики» следует отметить диссертационные работы А. Смольякова [5] и Д. Кумуковой – однако характерно, что обе они выполнены в рамках искусствоведения и не претендуют на проникновение в литературную природу этих пьес.

Поскольку цветаевские драмы представляют собой именно поэтический театр, они сохраняют глубокую преемственность по отношению к стихотворным текстам их автора, в первую очередь, лирическим циклам. Дело в том, что лирические циклы, количество которых возросло у Цветаевой в середине 1910-х годов, были непосредственно посвящены лирическому отражению драматических коллизий (ср. «сюжеты» Кармен, Дон-Жуана, Лозена) и в итоге обогатили ее поэтику сюжетно-образными переключками в пределах цикла. Кроме того, сам факт циклической структуры «Романтики» свидетельствует о ее изначальной «литературности» – ведь, как справедливо утверждает специалист по истории и теории циклических форм Л. Ляпина, вплоть до начала XX века авторы-циклисты не хотели видеть свои пьесы на сцене, соглашаясь с их сугубо литературным, внесценическим способом бытования. Лишь режиссерский театр начала XX века дал этой драматической форме возможность театрального воплощения. Исследователи цветаевских циклов сделали немало ценных наблюдений, имеющих значение для изучения пьес «Романтики». Так, Е. Веселовская отметила важнейшую тенденцию к вторичной циклизации, проявляющуюся в том, что ряд лирических циклов М.И. Цветаевой характеризуется повторяемостью проблематики, образов и мотивов – а стало быть, открытостью и проницаемостью их лексической структуры для ассоциативных связей с элементами структур других текстов. Это утверждает нас в предположении, что драмы, входящие в состав «Романтики», содержат аллюзии к цветаевским произведениям других жанров, отражая в себе общие черты ее миропонимания на рубеже 1920-х годов.

Другой автор дает последовательную характеристику цветаевских циклов 1916 – 1920-х годов, находя в них следы «романтического мироощущения поэта: культ творчества и творческой личности, стремление осмыслить себя и мир в категориях максимума, преобразовать жизнь по законам искусства, в соответствии с нормой, открываемой последним – это жизнетворческое, мифотворческое видение в акте воплощения сталкивается с некой объективной закономерностью, непреложностью, которая зачастую вопреки творцу корректирует это видение, возможно, ограничивая порыв духа, возможно, поднимая его на новую высоту». Как мы видим, здесь не только определяются общие тенденции цветаевской эволюции в 1910-е годы, но и напрямую ставится проблема «романтизма», принципиально значимая для художественного мира «Романтики». По нашему убеждению, сам цветаевский неоромантизм обличает в ней ярко выраженного модерниста, который пользуется характерным для своего времени набором изобразительных средств. Автор «Романтики» весьма далек от канонов реалистической драмы – именно потому, что воспринимает свой поэтический театр как пространство субъективного мифо- и жизнетворчества.

В заключение перечислим отдельные находки ученых, которые могут оказаться полезными для исследования творчества М.И. Цветаевой. В первую очередь, отметим статью М. Новиковой и Е. Столяровой «Поединок роковой», посвященную архитектонике и идейному содержанию драматического цикла «Романтика». В рамках компактной работы исследователям удалось убедительно доказать, что по своей внутренней структуре «Романтика» действительно является циклом – причем не только по историко-биографическим, но и по собственно художественным параметрам.

Е. Крадожен, еще один исследователь циклизации в творчестве Цветаевой, предложила использовать для анализа ее макротекста понятие ключевого стихотворения, в котором «излагаются основные (концептуальные) идеи, мотивы цикла» [1]. Ее предложение кажется вполне обоснованным применительно к пье-

сам «Романтики» – тем более что легко вычленимым ключевым текстом, «раскрывающим» внутреннее устройство цикла, является, на наш взгляд, пьеса «Феникс».

Г. Бродская, увлеченная судьбой актрисы С. Голлидэй, в значительной мере восстановила биографическую подоплеку возникновения «Романтики». В книге «Сонечка Голлидэй. Жизнь и актерская судьба» она предложила свой взгляд на полемику Цветаевой и Е. Вахтангова: именно группа завсегдаев дома поэта в Борисоглебском переулке к весне 1919 года откололась от вахтанговской студии, чтобы строить свой театр на основе драматургии поэтов – Блока, Антокольского и Цветаевой. В работе предложено оригинальное прочтение «Повести о Сонечке», отражающей взгляд зрелого поэта на коллизии его молодости, что позволяет приобщить этот материал к «театральному тексту» М.И. Цветаевой. Подлинным проникновением стали мысли Г. Бродской о С. Голлидэй как актрисе лирического, исповедального типа, опередившей свое время в желании создавать поэтические моноспектакли. Таким образом, были созданы предпосылки для ответа на вопрос об анти-театральном мифе Цветаевой, доказана высокая степень ее влияния на актеров будущей Третьей студии. По сути, к этому же выводу приходит и В. Швейцер, крупнейший биограф поэта, восстановивший логику его конфликта с В. Мейерхольдом. Предложение сотрудничать с Первым Театром РСФСР в постановке переделанного шекспировского «Гамлета», а затем журнальная полемика, даже скандал, вызванный цветаевским отказом, безусловно свидетельствуют об авторитете создателя «Романтики», привлекательности для современников его драматургического опыта. Примечательно, что, по сведениям В. Швейцер, в 1920 году Цветаева работала над пьесой о Дмитрие Самозванце, текст которой не сохранился. Мы не можем обоснованно отрицать эту версию, хотя на сегодняшний день не имеем также никаких подтверждений ее истинности. В любом случае все вышесказанное заставляет видеть в «Романтике» не случайный результат цветаевского «романа с театром» на рубеже 1920-х годов, а весомый этап творческого пути, обозначивший новые тенденции в развитии ее художественной индивидуальности. Эти тенденции должны быть осмыслены и описаны в категориях современного литературоведения.

Источники и литература

1. Крадожен Е.М. Повтор в структуре поэтического цикла. – Автореферат дис... канд. филол. наук. – М., 1989. – 17 с.
2. Новикова М.А., Столярова Е.Б. «Поединок роковой». (Драматический цикл М. Цветаевой «Романтика») // Вопросы русской литературы. – Симферополь. – 1993. – Вып. 1 (58). – С. 70 – 78.
3. Осипова Н.О. «Театральный текст» в системе художественного мировидения М. Цветаевой // Осипова Н.О. Творчество М. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. – Киров: Изд-во ВГПУ, 2000. – С. 111 – 126.
4. Смольяков А.Ю. Стилизация в русской поэтической драме начала XX века: Драматургический цикл М.И. Цветаевой «Романтика»: Дис... канд. искусствоведения. – М., 1998. – 149 с.
5. Хализев В.Е. Драма как род литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 261 с.
6. Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. – Fontenay-aux-Roses: Syntaxis, 1988. – 537 с.
7. Яковченко С.Б. Драматургическое начало в творчестве М. Цветаевой: Автореферат дис... кандидата филол. наук. – Вологда, 1994. – 24 с.

Домалега І.М.

ЛЕКСИКО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ОДИНИЦІ ЯК СКЛАДОВІ ІДЮСТИЛІО Д.МІЩЕНКА (ЗА ІСТОРИЧНОЮ ТРИЛОГІЄЮ “СИНЬООКА ТИВЕР”, “ЛИХІ ЛІТА ОЙКУМЕНИ”, “РОЗПЛАТА”)

Вивчення стилю письменника ґрунтується на розгляді мовних особливостей, “індивідуальних проявів у мові на відміну від загальних норм слововживання” [3, 188]. У літературознавстві поняття стилю вміщує дослідження того мовного шару, який передає експресивно-оцінні значення героїв, предметів та явищ. Таким чином, нашим завданням є дослідити лексико-фразеологічні одиниці мови, найбільш притаманні стилю Д.Міщенка для відтворення духу епохи VI – VII ст. і ментальних особливостей слов'ян. Адже саме вираження особистісного сприйняття дійсності, висловлювання певної концепції автором у художньому творі вважається словесною майстерністю. Про творчість Д.Міщенка М.Медуниця писав: “...є письменники ..., твори яких хочеться якщо не зачитувати вголос повністю, то принаймні виписати той чи інший фрагмент у окремих зошит, як вірш, для можливого колись використання” [5, 4].

Використання певних мовних засобів пояснюється намаганням письменника створити художній ефект, який сприятиме більш яскравій реалізації ідейного задуму твору. Про нерозривність способу вираження й художнього ефекту, який досягається під час передачі у словесній тканині твору, сутності певного явища, процесів дійсності, людських характерів писали В.Виноградов, Ю.Бондарев, М.Храпченко, Ар.Григорян, Г.Колшанський та ін.

Завдяки влучно дібраним мовним засобам для розкриття характерів, станів образів, процесів дійсності тощо у стилі зливаються висловлювання й естетичний вплив на реципієнта.

Як відомо, звукова, семантична й синтаксична організація художнього твору перебуває у нерозривному зв'язку з його образною системою й ідейно-смісловим змістом. Ідея втілюється не лише в сюжеті, композиції, а й у словесних виразах, які інтерпретують її втілення. Виконуючи стилістичний аналіз, дослідник намагається розкрити відтінки й нюанси думок, їхнє значення у загальному задумі письменника.